

nova série | *new series*
1/1 (2014), pp. 129-136 ISSN 0871-9705
http://rpm-ns.pt

Recensão: Javier Marín López, *Los libros de polifonia de La Catedral de México: Estúdio y catálogo crítico* (Jaén - Madrid, Universidad de Jaén - Sociedad Española de Musicologia, 2012), xxiii + 1278 pp. ISBN: 978-84-8439-632-1

Paulo Castagna

A PUBLICAÇÃO EM 2012, DE *LOS LIBROS DE POLIFONÍA de la Catedral de México: estúdio y catálogo crítico*, em dois volumes, de Javier Marín López, pela Universidad de Jaén e Sociedad Española de Musicologia, juntamente com *A obra religiosa de Marcos António Portugal (1762-1830)* de António Jorge Marques, pela Biblioteca Nacional de Portugal e Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, representam um avanço significativo dos estudos musicais iberoamericanos, apontando para uma ampliação dos limites do trabalho musicológico, para novas soluções técnicas e, sobretudo, para uma nova visão a respeito dessa modalidade de investigação.

Com prólogo de Emilio Ros-Fábregas, a publicação de Javier Marín López dedica-se a descrever e a estudar os aspectos históricos, litúrgicos, estéticos e arquivísticos do repertório presente nos 22 livros de música polifónica que pertenceram à Catedral do México, e cuja coleção encontra-se hoje dividida entre o Arquivo do Cabido da Catedral Metropolitana do México e o Museu Nacional do Virreinado, no município de Tepotsotlán (distante pouco mais de 40 km da cidade do México).

Confirmando observações feitas em relação ao catálogo de obras de *Marcos António Portugal*, publicado por António Jorge Marques, o trabalho de Javier Marín López somente foi possível após a construção de uma ampla rede de colaborações, tanto na Espanha quanto no México, deixando claro que os grandes projetos musicológicos, a partir de agora, somente serão possíveis a partir da construção e fortalecimento dessas redes. Afora os méritos do próprio trabalho, os catálogos de António Jorge Marques e Javier Marín López, que não por coincidência foram publicados no mesmo ano, são agora marcos musicológicos que nos ajudam a transitar do velho paradigma do

pesquisador de gabinete com seus discípulos, para o paradigma sistêmico, ou seja, do pesquisador que estuda o assunto escolhido por intermédio de redes colaborativas.

Paralelamente, um outro aspecto nos chama a atenção na publicação de Javier Marín. Este musicólogo deixa claro, tanto em suas atitudes quanto em suas palavras, que o pesquisador dedicado não trabalha porque é obrigado, porque defende uma ideologia, por que tem razões históricas ou políticas, mas porque sente nesse trabalho enorme prazer. Músicos ou atores não sobem ao palco apenas para assinarem o ponto e compositores não escrevem música para justificar sua profissão: fazem isso por uma questão humana e presente, que participa ativamente da construção de suas vidas, antes mesmo dos significados sociais, ideológicos ou políticos que seu trabalho poderá adquirir após a sua divulgação. Pode-se observar, nos agradecimentos, a ênfase dada pelo autor no compartilhamento de experiências e no fortalecimento da amizade que ocorreu durante o trabalho conjunto nos arquivos, o que reforça o maior significado das relações próximas do que das relações distantes, como já observaram vários psicólogos, sobretudo aqueles que se dedicam à área da educação.

Ingressando no conteúdo dos dois volumes que compõem *Los libros de polifonía de la Catedral de México*, trabalho monumental que soma 1271 páginas, observamos o destaque dado à descrição geral dos 22 livros ou códices de polifonia da Catedral do México, com muitas ilustrações, *incipit* musicais e tabelas precisas, nas quais são mencionados códigos, localização, inscrições, cronologia e outras informações relevantes. Copiados entre inícios do século XVII e fins do século XVIII, os códices estudados contém 563 obras de 21 autores identificados, além de várias peças com autoria não identificada, conforme a tabela apresentada (p. 37):

Compositor	**Atribuição segura**	**Atribuição possível**	**Total**
Hernando Franco (c.1530-85)	94	7	**101**
Sebastián de Vivanco (c.1550-1622)	85	-	**85**
Francisco Guerrero (1528-99)	84	1	**85**
Francisco López Capillas (1614-73)	52	7	**59**
Sebastián Aguilera de Heredia (1561-1627)	36	-	**36**
Manuel de Sumaya (c.1680-1755)	30	3	**33**
Tomás Luis de Victoria (1548-1611)	32	-	**32**
Duarte Lobo (1564/69-1646)	31	-	**31**
José de Torres y Martínez Bravo (c.1670-1738)	17	-	**17**
Alonso Lobo (1555-1617)	14	-	**14**
Antonio de Salazar (c.1650-1715)	9	2	**11**
Antonio Rodríguez da Mata (?-1641)	5	3	**8**

José Agurto Loaysa (fl.1770-74)	4	2	**6**
Luis Coronado (antes 1584-1648)	3	3	**6**
Juan Navarro de Sevilla (c.1530-80)	2	-	**2**
Fabian Pérez Ximeno (1587-1654)	2	-	**2**
Francisco de La Torre (antes 1464-1507)	2	-	**2**
Rodrigo de Ceballos (c.1530-81)	1	-	**1**
Juan Martín de Riscos (antes de 1570-1637)	1	-	**1**
Cristóbal de Morales (antes de 1500-53)	1	-	**1**
Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-94)	1	-	**1**
Anônimos	33	-	**33**
Total:	**539**	**28**	**563**

Tabela 1. Autores representados nos códices de polifonia da Catedral do México.

Dentre as obras catalogadas, chama a atenção a procedência de seus compositores: Giovanni Pierluigi da Palestrina é o único autor não-ibérico dessa relação, e mesmo assim com uma única obra (*Missa Æterna Christi munera*) representada nos 22 códices analisados. Essa constatação corrobora a idéia de que, durante a maior parte da fase colonial (especialmente até a transição do século XVII para o XVIII), as coroas ibéricas encarregaram-se diretamente da transferência de sua música para sua utilização na unificação religiosa e cultural do Novo Mundo, deixando em segundo plano os próprios modelos adotados pela Igreja em Roma, como foi o caso de Palestrina. Paralelamente, os códices analisados contém algumas obras de Francisco de La Torre e Cristóbal de Morales, cuja produção musical é quase toda anterior às primeiras composições de Palestrina. E Tomás Luis de Victoria é o autor de música produzida para instituições romanas mais representado nos códices da Catedral do México, com 32 obras, porém tudo indica que esse destaque teve como razão sua origem ibérica e não necessariamente a sua reputação em Roma, haja vista a pequena representatividade de Palestrina nos códices catalogados.

Dois compositores portugueses integram essa relação: Duarte Lobo e Antonio Rodríguez da Mata, o primeiro deles com nada menos que 31 peças. Sua forte presença no repertório polifônico da Catedral do México provavelmente está associada à União Ibérica (1580-1640), fase política que contribuiu para o translado de música e mesmo de compositores portugueses para os territórios administrados pela coroa espanhola.

Nota-se, entretanto, a inexistência de quaisquer obras relacionadas à América Portuguesa nos códices da Catedral do México. Tal ausência certamente reflete o menor desenvolvimento da arte musical polifônica nas catedrais brasileiras (que chegaram ao número de sete, em meados do século

XVIII), porém isso não tranqüiliza os pesquisadores desejosos de conhecer a música que nelas circulou até essa época. Que existiu uma prática musical polifônica em catedrais brasileiras nos séculos XVII e XVIII não há dúvida, estando documentada a transferência para o Brasil de alguns compositores portugueses, cujo caso mais notório, nesse período, é o de Agostinho de Santa Mônica (1633-1713).

Nascido em Lisboa, Agostinho de Santa Mônica estudou com o polifonista João Fogaça (1589-1658), principal discípulo de Duarte Lobo, e atuou como mestre da capela da catedral da Bahia, no Brasil, desde princípios da década de 1680 até cerca de 1703. O *Catálogo dos compositores na ciência da música e dos instrumentos de órgão e cravo da Ordem de São Paulo*, de c. 1737 (códice 8942 da Divisão de Reservados da Biblioteca Nacional de Portugal), publicado em 1980 por Rui Vieira Nery, indica que os arquivos musicais da Catedral da Bahia e do Convento da Ordem de São Paulo de Lisboa conservavam, em princípios do século XVIII, muitas composições de Santa Mônica, mas que acabaram desaparecendo tempos depois:

> Compôs mais de quarenta missas de canto de órgão, a maior parte das quais se conserva na livraria de música da Sé da Bahia, com várias Lições do Ofício e dos defuntos, Lamentações da Semana Santa, Salmos das Vésperas e outros muitos papéis festivos da mesma composição. Neste convento compôs o ofício da reza de Santo Antônio de canto chão, o qual ainda hoje se canta no seu dia; e se conservam em poder do padre presentado frei José do Sacramento, discípulo deste grande mestre neste convento de Lisboa, algumas missas de estante, e outros papéis seus de canto de órgão, dos quais afirma o dito padre seu discípulo, que nenhum dos maiores compositores de Espanha os excedem, nem ainda igualam, principalmente na graça de compor tonilhos, dos quais fês três livros em quarto, que muitos anos se conservaram neste dito convento com especial estimação, e hoje, extraídos furtivamente dele, se ignora a parte aonde estão.[1]

A baixa atividade musical polifônica brasileira não contribuiu para que obras compostas na América Portuguesa integrassem os códices da Catedral do México, mas isso não significa necessariamente que a música polifônica ibérica tenha sido desconhecida no Brasil. Por outro lado, dificulta essa investigação a perda da quase totalidade da polifonia copiada ou transferida para catedrais luso-americanas até meados do século XVIII, mas esse fato valoriza ainda mais os códices estudados por Javier Marín López, como importantes testemunhos da polifonia ibérica transferida para o Novo Mundo nos séculos XVII e XVIII.

Os códices da Catedral do México privilegiam, de fato, a música de autores espanhóis, como Juan Navarro de Sevilla, Rodrigo de Ceballos, Francisco Guerrero, Sebastián de Vivanco, Alonso

[1] Rui Vieira NERY, *Para a história do barroco musical português* (Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1980), pp. 57-8.

Lobo, Sebastián Aguilera de Heredia, Juan Martín de Riscos, Luis Coronado e José de Torres y Martínez Bravo, além daqueles anteriormente já referidos. Interessante, contudo, é a presença, nesses códices, de música de compositores espanhóis que se transferiram para a Nova Espanha, como Hernando Franco e Antonio de Salazar, além de obras de autores nascidos nessa região nos séculos XVI, XVII e XVIII, como Fabian Pérez Ximeno, Francisco López Capillas, Manuel de Sumaya e José Agurto Loaysa, fenômeno que indica como foi rápida a capacitação de músicos locais para a composição de polifonia ibérica.

Esse trânsito de músicos, de obras e de culturas musicais ibéricas para o mundo americano evidencia uma outra particularidade do seu inter-relacionamento. Se a divisão entre Velho e Novo Mundo foi geográfica e política, não existiu divisão assim tão forte no campo das relações humanas: quando estavam em jogo necessidades de pessoas (para além das determinações de impérios, governos, leis e tradições), os músicos trocavam experiências e colaboravam mutuamente. Utilizando os conceitos de Urie Bronfenbrenner (1917-2005), as ações do macrossistema nem sempre (ou dificilmente) são reproduzidas no microssistema e nos sistemas intermediários, ou seja, as decisões políticas, econômicas ou militares, por exemplo, não são necessariamente reproduzidas em ambientes como a família, a vizinhança, o círculo de amigos, o grupo de estudantes e o conjunto dos colegas de trabalho.

O tratamento sectário que a historiografia musical deu a esses dois continentes – inclusive com a estratégia de confinamento da música do Novo Mundo em publicações específicas para essa região – começa agora a ser rompido, com trabalhos como os de Javier Marín López. Obviamente, este musicólogo dá prosseguimento a uma idéia fortemente impulsionada, desde meados do século XX, por Francisco Curt Lange, Robert Stevenson e Samuel Claro, entre outros, mas que agora entra em uma fase mais sistemática e encontra uma quantidade bem maior de pesquisadores interessados em construir essa ponte entre Velho e Novo Mundo.

No que tange às investigações de Javier Marín na publicação aqui comentada, além do minucioso catálogo das obras, o musicólogo apresenta um estudo do repertório e de suas características técnicas e estéticas, genericamente referidas como *stile antico* ou *estilo antigo*, pelo fato de ter preservado as regras musicais da polifonia renascentista na mesma época em que se desenvolvia o *estilo moderno* (posteriormente chamado de «barroco») que verticalizou as relações harmônicas, hierarquizou as linhas melódicas nas obras musicais, praticou o concerto entre vozes e instrumentos, e deu destaque aos solos acompanhados pelo baixo contínuo. Confirmando observações anteriores em relação ao *estilo antigo*, o pesquisador espanhol constata que as obras representadas nos códices da Catedral do México concentram-se na liturgia da Semana Santa, na liturgia de defuntos e na salmodia de Vésperas, ocasiões que exigiam um caráter penitencial, que

nos séculos XVII e XVIII era melhor expresso pelo austero *estilo antigo,* do que pelo festivo *estilo moderno*.

É bastante grande a quantidade de estudos apresentados por Javier Marín, além da catalogação dos códices em questão. O volume 1 inclui dois apêndices, sendo o primeiro dedicado a mapear as cerimônias religiosas de meados do século XVIII nas quais participava a música polifônica na Catedral do México, enquanto o segundo transcreve e comenta onze interessantes inventários musicais manuscritos da Catedral do México, elaborados ente 1589 e 1927. Os dois apêndices ajudam muito os pesquisadores a compreenderem aspectos da atividade musical da época sob os olhos da própria instituição, no caso, a Catedral do México. Impressiona, entre outros, o inventário de 1589, com 208 itens originais (desdobrados em 331 por Javier Marín), que demonstra o grau de envolvimento na prática musical polifônica que já existia na Catedral do México, na mesma época em que Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-94) fixava o estilo musical que o Vaticano iria definir, pela primeira vez na história, como a sonoridade polifônica oficial da Igreja Católica.

Precede a descrição de cada um dos 22 códices uma precisa exposição dos critérios empregados na ficha de catalogação de cada livro e de cada obra, que envolvem, além de número de ordem no catálogo de Javier Marín, o código do volume no Arquivo do Cabido da Catedral Metropolitana do México ou no Museu Nacional do Virreinado (Tepotsotlán), além de 18 parâmetros de descrição, a saber:

1. Descrição geral
2. Número de ordem
3. Fólios
4. Título da obra
5. Compositor
6. Formação vocal
7. *Incipit* musical
8. *Incipit* textual
9. Inscrições
10. Concordâncias
11. Edições facsimilares
12. Edições modernas
13. Fonte textual e cerimônia litúrgica
14. Cantochão preexistente
15. Gravações discográficas
16. Colação (variantes em outras fontes)
17. Comentários
18. Transcrição diplomática do índice do códice

Não bastasse a quantidade de parâmetros estudados em seu catálogo, destaca-se nesta publicação a meticulosidade com a qual Javier Marín os descreve para cada códice e obra. Os *incipit* musicais são apresentados sempre por voz (nunca em partitura) e em transcrição diplomática, com claves, armaduras, valores e formas originais. Os comentários e colações são sempre ricos, impressionando-nos a precisão na indicação das inscrições, cantochão pré-existente, fontes do texto, função litúrgica, concordância, edições, gravações e outros. O catálogo se encerra com índices de vários parâmetros (sempre com a menção das obras correspondentes nos códices catalogados), destinados a facilitar sua consulta, e que ocupam mais da metade do volume 2, a saber:

1. Índice abreviado de cada livro
2. Índice de compositores
3. Índice de gêneros musicais
4. Índice de cerimônias e festas litúrgicas
5. Índice de inscrições, títulos, textos e datas
6. Índice cronológico
7. Índice de formação vocal
8. Índice de concordâncias entre os livros catalogados
9. Índice de obras por *incipit* textual (com menção de outras versões polifônicas em fontes hispanoamericanas)
10. Índice de fontes consultadas (tratados teóricos, fontes litúrgicas e de cantochão, livros doutrinais com música e fontes de polifonia)
11. Bibliografia
12. Discografia
13. Índice geral

Espera-se, agora, que a publicação de Javier Marín López impulsione o desenvolvimento dos estudos musicais iberoamericanos, não apenas a partir de seu conteúdo, mas também a partir das modernas idéias e opções de investigação que o musicólogo adotou em todo o trabalho. Sua disponibilização na internet, caso ocorra, certamente alavancará esse processo e contribuirá para a renovação e desenvolvimento de toda a musicologia – e não somente dos estudos iberoamericanos – na medida em que o autor adota soluções que nos estimulam a pensar em projetos e em trabalhos semelhantes.

Que este trabalho se reflita na criação de novos espaços para diálogos culturais entre Velho e Novo Mundo, não exatamente para a exposição de nossas diferenças, mas para a busca de fatores em comum. Não se trata de eliminar as diferenças ou de evitar sua abordagem: as diferenças são eternas, não somente entre mundos, mas também entre pessoas, idéias, culturas, problemas e soluções. Trata-se de criar pontes onde antes havia muros, ou seja, de buscar e cultivar

semelhanças, justamente para podermos reconhecer e respeitar as diferenças. A partir dessa perspectiva, a musicologia faz sentido na atualidade e vai assumindo uma função social que nem sempre esteve presente nos estudos mais antigos. Esta é a lição final do trabalho de Javier Marín López: ou nos desenvolvemos a partir dos aspectos que temos em comum, ou seremos barrados pelos muros que nós mesmos construímos.

Paulo Castagna é docente e pesquisador do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (Brasil), tendo produzido partituras, livros, artigos, cursos, conferências, programas de rádio e televisão na área de musicologia histórica e também coordenado eventos científicos no campo da musicologia e a pesquisa musicológica para a gravação de CDs. Foi o coordenador das séries de partituras *Acervo da Música Brasileira* (Fundarq, 2001-2003) e *Patrimônio Arquivístico-Musical Mineiro* (Secretaria de Cultura de Minas Gerais, 2008-2011), idealizador e apresentador da série de programas de rádio *Alma Latina* (Cultura FM de São Paulo, 2012) e um dos autores da série de videos *História da Música Brasileira* (Telebras, 1999), todos disponíveis online.